

インドネシア中部ジャワ、スラカルタ様式のガムラン音楽に於ける、ボナンの基本奏法について

著者	樋口 文子
雑誌名	伝統と創造 : 東京音楽大学民族音楽研究所研究紀要
巻	5
ページ	15-28
発行年	2015
出版者	東京音楽大学民族音楽研究所
ISSN	2189-2350
著者版フラグ	publisher
URL	http://id.nii.ac.jp/1300/00001085/

インドネシア中部ジャワ、 スラカルタ様式のガムラン音楽に於ける、 ボナンの基本奏法について

Basic playing techniques of the *Bonang* in Surakarta-Style
Gamelan Music in Central Java, Indonesia

樋口文子 HIGUCHI Fumiko

本学ではインドネシア中部ジャワ、スラカルタ（ソロ Solo）様式のガムラン演奏実技授業と社会人講座が行われている。中部ジャワのガムランは各楽器の演奏が関わりあうユニークな合奏形態を持つアンサンブルで、その中で初歩段階から使用している楽器ボナン Bonang（ボナン・バルン Barung およびボナン・パヌルス Panerus）は奏法が複雑である。本学でガムランを学ぶ人たちが利用できるように、一般的なボナンの基本奏法をまとめた。また調査やインタビュー等で得られた興味深いトピックに考察を交えたレポート「ソロのボナン事情と考察」を後半に配した。

キーワード：ガムラン Gamelan、ジャワ Java、ボナン Bonang

はじめに ～さまざまな奏法、技法を持つ装飾楽器ボナン～

ボナンは、木製の台に壺形の小さな銅鑼（ゴング・チャイム）がコブを上にして2列に並んだ平置型の体鳴打楽器で、大小2台がひと組になっている。その印象的な姿と美しい音色でガムランを華やかに仕立て、煌びやかにも厳かにも演出する魅力的な楽器である。古典的な奏法は、ガムラン楽曲の骨格旋律バルンガン *balungan* を分割して、先取り予告するようなタイミングで進行をリードする。太鼓が賑やかな中太鼓チブロン *Ciblon* に変わると奏法は一変し、ルバブ *Rebab* の奏でるラグ *lagu* という旋律を重視して、大小が掛け合い楽曲に華麗な装飾を施していく。ボナンは、ガムランの他の楽器と比べて奏法の種類が多く多彩で、比較的難易度の高い楽器である。

その一方で、初心者でも叩けば音が出る楽器であることや、多くのバリエーション、個人様式が存在することなどから、正解が複数あるガムランの世界を紐解くのに最適な楽器でもある。基本となる古典的な奏法は、バルンガンをもとに学習することができ、1つのフレーズをふたりで分担するガムランらしい奏法もあり、本学では入門の段階から合奏に組み込んでいる。本学のカリキュラムを意識しながら、王宮の内外で演奏されている一般的な楽曲のボナン奏法を書き出し、まとめてみたい。

本学の楽器について

1980年発行の東京音大ニュース（ガムラン入門／佐藤まり子著）によれば、本学所蔵のガムランセットは1979年にソロより輸送されたもので、スラカルタに2つある王家のうち分家にあたるマングヌゴロ Mangkunegara 王家、マングヌゴロ7世の異母兄弟である Surya Suwarsa 氏の奥方が所有していた、同王家様式の楽器である。当時すでに製造後12、3年が経過し、音程が安定した良い状態だったそうで、現在製造から50年ほど経過したことになる。2002年に現地から調律師（Tentrem 氏ほか1名）を招いて調律が行われ現在に至る。ゴングをはじめ銅鑼の材質は青銅である。

譜例等の表記

- ・ 譜例上の記号【ゴング Gong またはスウアン Suwukan : \bigcirc 、クノン Kenong : \wedge 、クンプル Kempul : \sim 】
- ・ パートの略記【バルンガン : **blngn**、ボナン・バルン **B.B**、ボナン・パヌルス : **B.P**】
- ・ 楽曲情報の略記【クタワン Ketawang 形式 : Ktw.、曲名 : 下線、スレンドロ Slendro 音階 : sl.、ペログ Pelog 音階 : pl.、マニユロ manyura 調 : mnyr.、ソンゴ sanga 調 : 9】
- ・ 各ボナンの単音 : 次項の音配列図（上下点は音の高低をあらわす）参照
- ・ グンビャン奏【基本 : 斜体太字、 $\dot{1}$: sl.1/1、 $\dot{2}$: sl.2/2】
- ・ 和音【 $\boxed{2}$: 2/6、 $\boxed{3}$: 3/6、 $\boxed{1}$: 1/5、 $\underline{3}$: 3/1、 $\underline{5}$: 5/1】 ・ 繰り返し : [:]
- ・ 基本拍の分割 : 上部線 (例 : $\overline{12}$) ・ グヌアン消音 : 斜線 (例 : \backslash)

予備知識

(1) ボナンの音配列、音域、演奏密度等について



写真1 : 4台のボナン。右がスレンドロ音階。
東京音楽大学附属民族音楽研究所にて
2015年12月20日筆者撮影。

スレンドロ音階の音配列

6	5	3	2	$\dot{1}$	$\dot{2}$
1	$\underline{2}$	$\underline{3}$	$\underline{5}$	$\underline{6}$	$\underline{1}$

ペログ音階の音配列

4	6	5	3	2	$\dot{1}$	7
$\underline{7}$	1	$\underline{2}$	$\underline{3}$	$\underline{5}$	$\underline{6}$	$\underline{4}$

※1と7の音は音律によって取り替える

大きなボナンをボナン・バルン、小さいボナンをボナン・パヌルスといい、大ボナンと小ボナンあるいは親ボナンと子ボナンのようにいうこともある。音域は、ボナン・バルン手前側の低い音域がクノン、サロン・ドゥムン Saron Demung と同じであり、ボナンパヌルスはボナン・バルンよりも1オクターブ高く作られ、2台でアンサンブルの中高音域を3オクターブ余り担当する。

ボナン・パヌルスはアンサンブルの中で最も忙しく、ガンバン Gambang、シトゥル Siter・パヌルスと同密度である。一方ボナン・バルンは楽曲の部位やアレンジによって密度に変化があり、これが味わいを深めると同時に演奏の難易度を上げている。

またボナンの音配列はユニークで、中心から対角線上に同じ音が配された独特の配列になっており、初心者には慣れるのに苦労するが、これは両手にバチを持ち身体をねじらずに演奏できるよう配慮されたものだ。また、スレンドロ音階のボナンは、現地に10音構成の楽器も多く残っており、近代に低い1と高い2の音を加えられ、現在は12音構成のものがほぼ定着したようである。

(2) 演奏者の座る位置とタボ Tabuh (バチ)の持ち方



写真2：3の音の前あるいは中央に座り、タボの木の柄の途中にある膨らみを握るように持つ。長時間演奏しても疲れないように、肘を下に引いて親指が上に来るようにする。

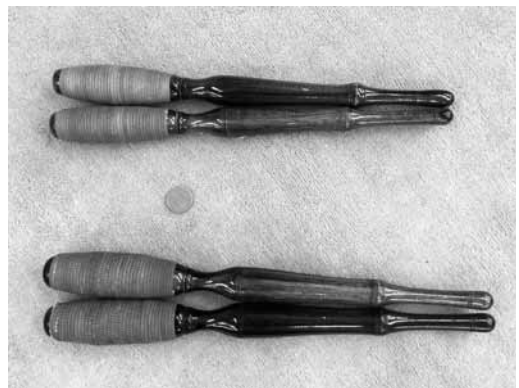


写真3：木製のタボは、前方に太い紐が隙間なく巻かれて、コブを叩いた際に柔らかい音色が出るように工夫されている。

(3) 叩き方と消音

比較的しっかりとタボを握り手と一体化させ、あまり打音がしないよう、また次の音を叩いた後の消音のため振り上げないようにして、コブの少し上からコブの肩を叩く。簡単に音が出るので、合奏の中で演奏目的や曲の雰囲気合ったバランスの良い適度な音量と、美しい音色を心掛ける。また青銅のボナンは音の余韻が長いため、タボでコブを静かに触れて、できるだけ消音する。消音のタイミングは、叩くと同時にひとつ前の音を止める。

ボナンの基本奏法

(1) グンビャン gembyang (オクターブ) 奏法

A ランチャラン Lancaran 形式¹、イラマ・ランチャル Irama Lancar² のグンビャン奏法

<例>

blngn	.	3	.	5	.	6	.	5	.	6	.	5	.	1	.	⑥
B.B	5	.	5	.	5	.	5	.	5	.	5	.	6	.	6	.
B.P	.	5	.	5	5	.	5	.	5	5	.	5	5	.	6	6

1 ゴトロ gatra³ ごとにセレ seleh⁴ の音を叩く。適度に消音する。

B ワヤン Wayang⁵ 伴奏曲群のイラマ・ランチャルおよびイラマ I のグンビャン奏法

<イラマ・ランチャルの例>

Ayak-ayakan sl.mnyr. 冒頭部分

blngn	.	3	.	②	.	3	.	②	.	5	.	③	.	2	.	①
B.B	2	.	2	.	2	.	2	.	3	.	3	.	1	.	1	.

<イラマ I の例>

Ayak-ayakan sl.mnyr.

blngn	2	3	2	①	2	3	2	①	3	5	3	②	3	5	3	②
B.B	1	.	1	.	1	.	1	.	1	.	1	.	2	.	2	.

Srepegan, Sampak sl.mnyr.

blngn (<u>Srepegan</u>)	3	2	3	2	5	3	5	3	2	3	2	①				
blngn (<u>Sampak</u>)	2	2	2	2	3	3	3	3	1	1	1	①				
B.B	2	.	2	.	2	.	2	.	3	.	3	.	3	.	3	.

1 ゴトロごとにセレの音を叩く。適度に消音する。またボナン・バルンとパヌルスの関係はいずれも **A** と同様である。

Ayak-ayakan では、太鼓クンダン Kendhang の誘導によりイラマ I を経過してすぐにイラマ II に移行する場合は、イラマ I からミピル奏法（後項参照）を採用する。

(2) ミピル mipil 奏法

ミピル奏法は「歩く」意の pipil が語源の奏法である。古典的な楽曲のボナン奏は、イラマ I から III まで、ミピル奏法と次項のドゥドゥ nduduk 奏法を組み合わせるものがほとんどである(チブロンを使わない場合)。バルンガンを先取りしながら演奏するため、曲を知らなくてもボナンを聴けば次なるバルンガンの流れがわかる。またボナンのパターンを聴くと、バルンガンの経過音や着地音が何か、またそのタイミングも掴みやすく、指揮者のいないガムラン合奏で正確な「現在地」を把握し続ける拠りどころとなる。ボナンがリーダーの役割を持ちうる奏法である。

A ミピル・ロンボ lombo

<イラマ I の例>

blngn		2		3		2		1		3		5		3		2
B.B		2	3	2	.	2	1	2	.	3	5	3	.	3	2	3
B.P		2	3	2	.	2	3	2	.	2	1	2	.	3	5	3

音が詰まったバルンガン・ムラク mlaku で使う。イラマ III で使う場合もある。ボナン・バルンは 2323 2121 3535 3232 のようにゴトロを前後半に分けてそれぞれを繰り返すのが最も基本である。ボナン・パヌルスは 232. 2323 212. 2121 のように演奏してもよい。

<セレの音に向かう奏法 イラマ I の例>

blngn		.		3		.		2		.		1		.		6
B.B		3	1	3	.	2	2	1	.	2	1	5	.	6	6	1
B.P		3	1	3	.	3	1	3	.	2	1	2	.	2	2	1

1、3 拍目に音がないバルンガン・ニバニ nibani の曲をはじめさまざまな曲で使われる。多くは前のセレを意識しつつ次のセレに向かう慣例パターンで、セレを強調する際にも使われる。ワヤン伴奏曲 Ayak-ayakan でもイラマ I、II において使われる。この奏法はセレを挟む上下音を使い、音を飛ばして行き来するような動きから、ミピル・ルンパタン lumpatan(尺取り虫の意)、lompatan, lempatan(飛び跳ねるの意)とも呼ばれる。

B ミピル・ランカップ rangkep

<イラマ II の例>

blngn		2		3		2		1
B.B		2	3	2	.	.	3	2
B.P		2	3	2	.	2	3	2

前後半ともロンボを2回分ずつで良いが、ボナン・バルンは2回目の繰り返しの最初の音を更に省略するのが一般的である。

＜セレの音に向かう奏法 イラマⅡの例＞

b1gn							2							1							6							(5)					
B.B			2		1		6		6		6		1		.		.		6		1		6		5		5		3		.		.
B.P	2	1	2	.	2	1	2	.	2	1	6	.	6	1	6	.	6	1	6	.	6	1	6	.	6	1	5	.	5	5	3	.	

b1gn							2							1							2							(6)					
B.B			2		1		5		5		5		1		.		.		5		1		5		6		6		1		.		.
B.P	2	1	2	.	2	1	2	.	2	1	5	.	5	1	5	.	5	1	5	.	5	1	5	.	6	1	6	.	6	6	1	.	

5 や 6 のセレに向かう奏法は、バルンガン・ムラク、ニバニに関係なく多用される。

b l n g n	.	3	.	2
B.B	3	1	2	3
B.P	3	1	3	3

1、3 拍目に音がないバルンガン・ニバニなどで使われる。

C ミピル・トゥンガル tunggal 奏法

グンディン Gendhing・ボナン⁶と呼ばれる、ボナンをリーダーとする曲群で、演奏の終盤に速度が最大限に速くなりミピル奏が困難になったとき等に用いられる。

＜速いイラマⅠの例＞

blngn	5	3	5	6	5	2	5	3
B.B	3	.	3	.	6	.	6	.
B.P	<u>.3</u>	.	3	3	<u>.6</u>	.	6	6

半ゴトロごとに後半の音を叩く。速度が速く、周りの音量も大きいいため特に消音しない。

D 低い1、2、3のセレに向かう特殊なミピル奏法

セレの音に向かう奏法のなかでも、低い音域をあらわすのに低い6あるいは5を付した和音が使われることが多い。

<イラマ I の例>

blngn	5	6	5	2	5	6	5	3
B.B	5	6	5	2	5	6	5	3
バリエーション	5	6	5	5	2	5	5	3
B.P	5	6	5	5	6	5	2	6
バリエーション	5	6	5	5	6	5	2	6
バリエーション	5	6	5	5	6	5	5	2

<イラマ II の例>

blngn	1	1	2	1
B.B	1	5	1	5
バリエーション	1	5	1	5
B.P	1	5	1	5

ボナン・バルンの3つの和音は、それぞれ **26**、**36** あるいは **15** のように演奏されることもある。斜線の入った音の奏法については、後項のグヌアン消音技法参照。

(3) ドウドウ nduduk・グンビャン、ドウドウ・トゥンガル奏法

本学では(1)と合わせてグンビャン奏法と呼んでいる。前項の「歩く」ミピル奏法に対し、ドウドウは「座る」の意で、同じ音にとどまる奏法である。バルンガンあるいは解釈上でゴトロの前半か後半に同じ音が続いている場合や、1ゴトロ以上にわたり同じ音が続く場合、あるいは旋法上、進行上その音を強調したい時などに使う。ドウドウ・トゥンガル(トゥンガルは「1つ」の意)奏法はグンビャン奏法を単音にしたもので、低い音の連続、保続に用いる。また、グンビャン奏の意味あいのひとつとして、高い音域を示す場合にボナンは音が足りない状態になり、グンビャン奏を用いることで「1オクターブ上がる、あるいは下がる」ことをあらわすともいわれる。

<ドウドウ・グンビャン奏法 イラマ I の例>

blngn	2	2	.	.
B.B	2	2	2	.
B.P	2	2	2	.

バルンガン「3356」「235」のように前半あるいは後半が連続音、保続音の場合、ボナン・

バルンは前半の奏法を採用する。

<ドゥドゥ・トゥンガル奏法 イラマ I の例>

blngn 5 5 . .
B.B 5 5 5 . 5 5 . .
B.P 5 5 5 . 5 5 . . 5 5 5 . 5 5 . .

<ドゥドゥ・グンビャン奏法 イラマ II の例>

blngn 2 2 . .
B.B 2 2 2 . 2 2 . . 2 2 2 . 2 2 . .
バリエーション 1 2 2 2 . 2 2 . 2 2 . 2 2 . 2 2 .
バリエーション 2 2 . . 2 . . 2 . . 2 . . 2 . . 2 .
B.P 2 2 2 . 2 2 . . 2 2 2 . 2 2 . . 2 2 2 . 2 2 . . 2 2 2 . 2 2 . .
バリエーション 1 2 2 2 . 2 2 . 2 2 . 2 2 . 2 2 . 2 2 . 2 2 . 2 2 . 2 2 .
バリエーション 2 2 . . 2 . . 2 . . 2 . . 2 . . 2 . . 2 . . 2 . . 2 . . 2 . . 2 . .

バリエーションが多く、例えば 2 2 2 . . 2 . . 2 . . 2 . . 2 . . のように組み合わせる場合や、直前のセレから繋げるような 2 1 6 6 6 . 6 6 、あるいは 6 1 5 5 5 . . 5 等の演奏例も多い。

<ドゥドゥ・トゥンガル奏法イラマ II の例>

blngn 6 6 . .
B.B 6 6 6 . 6 6 . . 6 6 6 . 6 6 . .
B.P 6 6 6 . 6 6 . . 6 6 6 . 6 6 . . 6 6 6 . 6 6 . . 6 6 6 . 6 6 . .

継続音、保続音をあらわし、グンビャンを使わないボナン・バルンの奏法

<イラマ I の例>

blngn 2 1 2 . 2 1 2 .
B.B 2 1 2 . . 1 2 . 2 1 2 . . 1 2 .
バリエーション 2 1 2 . 2 2 2 . 2 1 2 . 2 2 2 .
B.P 2 1 2 . 2 1 2 . 2 2 2 . 2 2 . . 2 1 2 . 2 1 2 . 2 2 2 . 2 2 . .

＜イラマⅡの例＞

[illegible]

低い音域ではこの例のように、ドゥドゥ奏（後項参照）の後半に採用する例が多い。

※ボナン・バルンの消音技法グヌアン *genukan* について

元来の消音技法に加えて、数十年前からグヌアンと呼ばれる有音の技法が使われている。右手（に限る）の消音時に詰まった音を出すもので、ソロから少し離れた古都ジョグジャカルタ Yogyakarta のボナン消音技法がソロで流行し定着した⁷。直前に叩いた音と相まってグヌッと聴こえるのでこの名が付いた。使用頻度には個人差があり、ソロのクラトン Kraton（本家の王宮）の儀礼舞踊伴奏の際は、この技法は禁止されている [Suraji 2015]。

＜イラマⅡミピル奏のグヌアン技法例＞

blngn				<u>2</u>				<u>3</u>				<u>5</u>				<u>6</u>
B.B	2	3	23	.	.	3	23	.	5	6	56	.	.	6	56	.

(4) インバル imbal とスカラン sekaran の奏法

大小のボナン奏者が交互に小さいフレーズの構成音を分担して繰り返すインバル奏は、地方の竹楽器などで盛んに演奏されている技法である。スロカルト（スラカルタのジャワ語読み）王パク・ブウォノ 10 世 (Paku Buwana X 在位 1893-1939) の開放的な方針によって、ガムランの楽器編成に民間からチブロンが加わった際に新たに採用された [Supanggah 2009]。またインバル奏の途中で、セレなど重要なタイミングの音に向かって奏でる旋律をスカラン（語源はスカル *sekar*、華の意）という。B の例に加えて、更に長いもの、短いものもあり、消音技法を駆使してリズムを崩したものが多く、自由でバリエーションに富む。密度はインバル 1 回がプキン Peking 2 打点、スカランは 8 打点にあたる。

A インバルの種類

<スレンドロ音階の主なインバル例>

	B.B	B.P
マニュロ調	・ 1 ・ 3	2̣ ・ 5̣ ・
	・ 3 ・ 6	5̣ ・ 1̣ ・
ソング調	・ 6̣ ・ 2̣	1̣ ・ 3̣ ・
	・ 2̣ ・ 5̣	3̣ ・ 6̣ ・
	・ 5̣ ・ 1̣	6̣ ・ 2̣ ・
	・ 6̣ ・ 2̣	1̣ ・ 3̣ ・

<ペログ音階の主なインバル例>

	B.B	B.P
バラン調	・ 7̣ ・ 3̣	2̣ ・ 5̣ ・
	・ 3̣ ・ 6̣	5̣ ・ 7̣ ・
ヌム調	=スレンドロ音階ヌム調	
リモ調	=スレンドロ音階ソング調	

ヌム調 =マニュロ調+ソング調

点のある部分でそれぞれ消音する。別の調に記したインバルを使うこともある。奏者は旋法を意識しながら、曲の流れに沿って合うものを選んで演奏する。

B スカラン

<スレンドロ音階マニュロ調のスカラン⁸例>

着地音 6

B.B	3̣ 5̣ 6̣	1̣	2̣	3̣	2̣ 1̣	5̣ 1̣	6̣
B.P	・ 3̣ 5̣ 6̣	1̣ 6̣	1̣ 2̣	2̣ 2̣	3̣ 2̣	1̣ 5̣	1̣ 6̣

着地音 1

B.B	6̣ 1̣ 2̣	6̣	・	3̣	5̣	6̣	1̣
B.P	・ 6̣ 1̣ 2̣	1̣ 6̣	5̣ 6̣	3̣ 3̣	6̣ 5̣	3̣ 5̣	6̣ 1̣

着地音 2

B.B	6̣	3̣	6̣	1̣	2̣ 1̣	6̣	1̣	2̣
B.P	・ 1̣ 6̣	3̣ 6̣	1̣ 2̣	3̣ 1̣	2̣ 1̣	6̣ 1̣	6̣ 1̣	2̣

着地音 3

B.B	3̣	5̣	3̣	・	3̣	5̣ 1̣	6̣ 5̣	3̣
B.P	・ 2̣ 1̣	6̣ 1̣	6̣ 1̣	2̣ 2̣	2̣ 1̣	6̣ 1̣	6̣ 5̣	3̣

着地音 5

B.B	5̣	6̣	5̣	・	5̣	6̣ 1̣	6̣ 1̣	5̣
B.P	・ 2̣ 1̣	6̣ 1̣	6̣ 1̣	2̣ 2̣	2̣ 1̣	6̣ 1̣	6̣ 1̣	5̣

(5) クレナン klenang (クレナガン klenangan) の奏法

ほかに、クレナンあるいはクレナガンという奏法がある。王宮の儀式曲で使われる奏法を模したもので、一般のガムランでは舞踊伴奏やワヤン伴奏、一般曲のなかでアレンジされて使うことがある。インバルと同じようにふたりでフレーズを分担して演奏する。またボナン・パヌルスを担当するアレンジ例として、本学でよく課題曲に採用する儀式曲チャロバレン Carabalen の演奏例を挙げる。

<大小ボナンのクレナン奏法例>

B.B [5 6 . . :] ギング前 5 6 . 6 . 6 . ①

B.P [. . 1 2 :] ギング前 . . 1 . 1 . 1 ②

2014 年 ISI Solo の研修の際に課題曲クタワン・スボカストウォ Ktw. Subakastawa sl.9 で使われたアレンジ⁹。

<ボナン・パヌルスみのクレナン奏法例>

B.P1 [2 3 . . :] ギング前 2 3 . 3 . 3 . ①

B.P2 [. . 5 6 :] ギング前 . . 5 . 5 . 5 ⑥

以上がソロの一般的なボナン奏法である。演奏者はこれらを楽曲の形式やイラマの段階、太鼓のアレンジやルバブの解釈によって使い分け選び出し、そこに好みの装飾技法や消音技法を駆使して、互いに影響し合いながら個性豊かな演奏をするのである。

ソロのボナン事情と考察 ～調査ノートから～

書かれたものを演奏させる教育は、真の演奏への「橋渡し」

ISI Solo では授業の中で出版物や教科書は殆ど使われない。ボナンに関しては公式な出版物も未だ無い。そもそも口伝によって、あるいは見聴きしたものを直接真似ることで伝承されてきた音楽にとって、奏法が書かれたものは「忘れた時のための覚書」のようなもので、常用するものではないと考えられているのかもしれない。

同大学演奏学部長のスラジ氏によれば、教官が授業の中でボナン等の楽器奏法を白板に書くのは、ごく初歩の段階のみだそうである。それは「その日の授業を受けた学生」のレベルに合わせたメモである。白板に書かれた簡素化、視覚化されたものを読むことで、初心者にとっては理解が早まり、とりあえずそれを読みながら、その通りに演奏ができるようになる。スラジ氏はこれを、「周りの音を聴き合いながら自由にセッションする、すなわちガムランを真に演奏する段階への橋渡し」だとコメントしている。

バリエーションの豊かさと変容する奏法

マンクヌガラ王宮付の長老演奏家であるハルトノ氏からは、「外国人の初心者がボナンを習得したいならば、曲ごとに解釈を含めて先生から習うのが良い」とアドバイスをいただいた。レッスンを受けてみると、個々の手組みに関して決して断定せず、さまざまな「正解」があるとのことであった。もちろん解釈の分かれる箇所について何種類か教えてくださることもあった。ちなみにハルトノ氏はボナンの奏法について、王宮の先代のボナン奏者が弾いた特殊な奏法を自ら書き留めたノートを持っている。普段あまり演奏されない曲について尋ねたとき、そのノートを開いて教えてくださった。それは理論抜きのまさに「伝

承」で、長老演奏家でさえ、「この曲のこの部分を亡き〇〇氏はこう弾いていた」という話をよくする。そのような個々の真摯な伝承に新しい試みが加わり、解釈の違いも相まって、ガムランの装飾技法は常に豊かな多くのバリエーションを持つ。

特に、ボナンに関してはインバル奏など民間の楽器奏法が取り入れられてまだ 100 年余りである。王宮の儀礼のように継承を重んじる場を除き、演奏家たちは常に試行錯誤を繰り返しており、奏法は今後更に変容すると思われる。

ボナンは重要でない楽器？

ところで、ソロ様式のグンディン・ルバブと呼ばれる曲群で、ボナン奏者としてのセンスが問われる「解釈が関わる部分」については、曲の解釈について決定権を持つ楽器ルバブの旋律、それを受けて他の楽器から発せられる旋律等に準じてボナンは演奏される。ISI Solo では、そのような理由で「ソロ様式で重要とされ卒業試験で演奏する楽器群」にボナンは入っていない。これはソロでテキストが作られていない理由のひとつだとスラジ氏は思っている。個人的な推測だが、よく比較されるジョグジャカルタのレパートリーは、ボナンをリーダーとするグンディン・ボナン等の楽曲が中心にあり、ソロ様式としてはあくまでもルバブを中心に置いて違いを出しているのではないだろうか。

名演奏といわれる録音を聴くと、ボナン奏者は全ての楽器やパートが何を発するのかあらかじめ予測しながら、「心地よいところ」を際立たせ盛り上げているように見える。そしてそのような優秀な奏者の多くは有名なルバブ奏者だ。楽曲を知り尽くした彼らがボナンに座した時、それは生き活きと楽曲のキャラクターを映し出し輝かせる。

また、クラトンで行われる「スカテン Sekaten」という重要な儀礼では、専用の楽器により特別なグンディン・ボナンが奏され、ボナン演奏は王宮楽団のリーダーが務める。

いずれにせよ、ソロでもボナンは演奏全体のクオリティに直接関わる重要な楽器であり、試験で採点しきれないほど自由で多彩な技法を持つ楽器だと言えよう。

おわりに

複雑に見えるソロのボナン奏法は、王宮の中で育まれた伝統的な奏法が基本となり、そこに民間から新しい奏法、技法が加わり、近代の演奏家たちの積極的な探求によって発展し、現在も変容しているというものだった。奏法とともにさまざまなエピソードやルーツを知ることは、演奏や鑑賞をより味わい深いものにするだろう。今後も多角的な視点から調査を継続していきたいと思う。

註：

- 1 ガムランの形式は、ゴング周期の拍数や、クノン、クンプルなどの「楽曲中決まった拍に鳴らす楽器群」が鳴る位置によって、いくつかの種類がある。ランチャラン形式のゴングは 16 拍周期で、4 拍ごとにクノン、6, 10, 14 拍目にクンプルが鳴る。
- 2 ジャワ語ではイロモといい、ガムラン特有のルールによるテンポの段階のこと。主に 5 段階あり、バルンガン 1 拍に対するプキン Peking の打数（1、2、4、8、16 打）によって決まる。
- 3 バルンガン 4 拍分の小節単位のこと。

- 4 ゴトロの最終音のこと。ガムランでは最終拍の音が重要で、1～3拍目を経過してセレに「落ちる」と表現する。
- 5 儀礼としてガムランの伴奏で上演される、インドの叙事詩マハーバーラタ、ラーマヤナ等を題材にした伝統芸能。ソロで盛んなものは牛革細工の人形を操る影絵芝居ワヤン・クリ Kulit と、人間が登場人物に扮して演じるワヤン・オラン Orang。伴奏曲群は共通である。
- 6 金属製打楽器と太鼓のみで演奏される曲群で、比較的音量が大きく、後半にイラマ I の速度が何段階も速くなるススガン sesegan という部分を持つ。
- 7 当時、中部ジャワにいくつかあった国営ラジオ放送局（RRI）付の演奏家が集まって一緒に演奏する番組があり、演奏家同士の奏法の交流が行われた。ソロで最初にグヌアン技法を使い始めたのは、そのような RRI Solo の演奏家達であり、それが電波に乗って流行した [Suraji 2015]。
- 8 クラトンでは、演奏会でチブロンが使われる際にも派手なスカランを避けたり、ボナン・パヌルスはスカランを使用しないなど、優美さを保つよう配慮されている [Suraji 2015]。また公式な舞踊曲には基本的にチブロンを使うものはなく、インバルもスカランも登場しない。
- 9 [樋口・木村 2015: 5] 参照。

参考文献：

Darmono, Saptro FY.

1981 *Tuntunan Dasar Nabuh Sala.*

Soeroso.

1975 *Bagaimana Bermain Gamelan.* Jakarta : PN.Balai Pustaka.

Sumarto, BA. I. ほか著

1978 *Buku Karawitan Gaya Baru.* Surakarta : Tiga Serangkai.

Supanggah, Rahayu.

2009 *Bothekan Karawitan II : GARAP.* Surakarta : ISI Press. p.242.

Supardi.

1991 *Sekaran Bonangan Gaya Mloyowidodo.* Surakarta : Sekolah Tinggi Seni Inonesia.

木村, 佳代.

2014 インドネシア中部ジャワ州バニユマス地方の民族音楽—竹のガムラン「チャルン」の音楽を軸に— . ライブラリーレポート . Vol. 1, p. 20-44.

佐藤, まり子.

1999 ジャワ・ガムランの構造と技法の研究 . 伝統と創造 : 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要 (1998 年度). p. 1-47.

2000 ジャワ・ガムランの構造と技法の研究 (その 2)(3) 音楽の構造 . 伝統と創造 : 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要 (1999 年度). p. 49-103.

2003 ジャワ・ガムランの構造と技法の研究 (その 3)(4) 技法と理論 . 伝統と創造 : 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要 (2002 年度). p. 49-131.

田村, 史子.

2014 スロカルト王家の儀礼「スカテン」ー中部ジャワにおけるイスラームの実践ー. 筑紫女学園大学・筑紫女学園大学短期大学部紀要. Vol. 9, p. 137-147.

樋口, 文子. 木村, 佳代.

2015 インドネシア国立芸術大学スラカルタ校におけるガムラン研修 (合奏授業および個人レッスン) 同行報告. 東京音楽大学附属民族音楽研究所研究紀要. Vol. 4, p1-14.

インタビュー:

Darsono, Hadiraharjo. 「ソロ郊外のボナン演奏について」 2015 年 8 月 21 日
(ガムランの盛んなクラテン出身の演奏家)

Hartono, Sri. 「マングスガラ王宮のボナン演奏について」 2015 年 8 月 12 日、8 月 20 日
(マングスガラ王宮付長老演奏家)

Suraji, Sumarto. 「ボナン奏法とルーツについて」 2015 年 8 月 20 日、10 月 26 日
(ISI Solo 演奏学部長)

櫻井, 陽. 「ソロ留学中のボナン学習法について」 2015 年 11 月 8 日
(ISI Solo 留学経験を持つガムラン演奏家、研究者)

根津, スミヤント. 「ISI Solo の授業について」 2015 年 11 月 8 日
(ISI Solo 卒日本在住ガムラン演奏家)

We at Tokyo College of Music offer Surakarta (Solo) style Gamelan classes and open courses. Surakarta is a city located in the Central Java, Indonesia. Central Javanese Gamelan is a unique ensemble, in which each instrument interacts with each other. The musical instrument *Bonang* (*Bonang Barung* and *Bonang Panerus*) is played from the basic level, and its playing techniques are relatively complex. I have summarized the basic playing techniques for the *Bonang* in general for people who learn Gamelan at our College. I have also included a report on the 'Situation surrounding and examination of the *Bonang* in Solo', which provides interesting topics obtained through investigation and interviews, and examination of them in the latter part of the essay.

謝辞

現地での調査と、インタビューに快く協力してくださいましたインドネシア国立芸術大学演奏学部長のスラジ先生、マングスガラ王宮付演奏家であるハルトノ先生、ダルソノさん、東京在住の根津スミヤントさんに深く感謝致します。また佐藤まり子先生、櫻井陽さんは貴重な資料を提供してくださり、木村佳代さんには多くの助言をいただきました。心より御礼を申し上げます。

本研究は、東京音楽大学民族音楽研究所 2015 年フィールドワーク費の助成を受けたものです。

(本学講師、ガムラン)